

EL DEMIURGO COMO BASE PARA LAS TEORÍAS ESTÉTICAS DE JAMES JOYCE Y RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Marisol Morales Ladrón

... they say that the Demiurge tried to imitate infinite Nature which is eternal and extraneous to any limit and time of the superior Ogdoades, but he could not reproduce its balance and perpetuity, since he himself was the result of a fault. Thus, in order to approach the eternity of the Ogdoades, he built times and moments and series of innumerable years, believing to imitate, through such an accumulation of times, the infinity of the Ogdoades.¹

Los paralelismos que presentan las obras de James Joyce y Ramón del Valle-Inclán en cuanto a sus formas de concebir y representar el mundo literario merecen un nuevo acercamiento. Ambos escritores coinciden en la elaboración de unas teorías estéticas, en las que la posición del artista se eleva a la categoría de demiurgo o “dios de la creación”. Si bien ambos perciben el mundo de forma parecida, del mismo modo coinciden en sus maneras de representarlo: Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*, desarrolla su teoría del esperpento como única forma de representar la realidad; y Joyce en *Ulysses*, ridiculiza y degrada el mito homérico al adaptarlo a la cultura moderna, produciendo, así, figuras esperpénticas.

Aunque ambos escritores han dado lugar a una vastísima colección de estudios críticos, sólo en contadas ocasiones se han puesto en relación las obras de

¹ Umberto Eco. *The Middle Ages to James Joyce*. 1982. London: Hutchinson Radius, 1989. 32. Originariamente, de Hyppolytus, *Philosophoumena*. VI, 5, 55.

uno y otro.² Fue Ian Gibson quien el “Bloomsday” (16 de junio) de 1982, publicaba un artículo en *El País*, titulado “*Ulises y Luces de Bohemia*”, donde criticaba a Richard Ellmann por no haber incluido a Valle-Inclán en el índice onomástico de su biografía sobre Joyce. Gibson se basa en lo que parece ser el único contacto que existió entre ambos escritores: el hecho de que Valle-Inclán firmase la protesta internacional contra la publicación del *Ulises*. Sin embargo, la afirmación de Gibson apoyada por Díaz Plaja de que “así consta en la lista de escritores que se imprimió en la edición de homenaje”³, se pone en tela de juicio al aparecer la biografía de Robert Lima sobre Valle-Inclán que niega este hecho. Así quedaba anulado el único vínculo que podía existir entre ambos escritores, con el consecuente vacío crítico respecto a las similitudes de sus obras prácticamente coetáneas.

Una década después, Manuel Rivas publica en “Babelia” (*El País*) un artículo titulado “Divinos colegas”, en el que plantea la necesidad de un nuevo enfoque crítico hacia las obras sorprendentemente paralelas de estos dos “druidas celtas”⁴. El motivo de este nuevo interés es la aparición del primer estudio dedicado a las coincidencias que existen no sólo en la obra, sino incluso en la vida de ambos escritores. Así, Darío Villanueva en “Valle-Inclán y James Joyce” aborda el tema desde una nueva perspectiva, la de la inserción del escritor gallego no dentro del ámbito de lo hispánico —esto es, el modernismo hispanoamericano o la generación del 98—⁵, sino dentro de un modernismo europeo “que representa la renovación formal de la novela y el teatro”⁶.

En este breve, pero exhaustivo estudio de apenas una docena de páginas, Villanueva presenta más de quince posibles paralelismos entre estos dos escritores incomprensidos cuyas obras fueron tachadas en su tiempo más de excéntricas

² Anthony Zahareas se basa en la experimentación lingüística para relacionar la obra de Valle-Inclán con la de Joyce porque: “[he] mocks traditional values as Quevedo or Swift did, and because he manipulates distortions with brilliant linguistic pyrotechnics as did James Joyce”. Anthony Zahareas. “The Absurd, the Grotesque and the Esperpento”. *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of his Life and Works*. Ed. Anthony Zahareas. New York: Las Américas Publishing, 1968. 78-108. Más tarde es William R. Risley, en “Hacia el simbolismo en la prosa de Valle-Inclán.” *ANEC*. 4 (1979): 70-83, quién considera *A Portrait of the Artist*, como el libro esencial para poder entender la filosofía estética de Valle-Inclán.

³ Guillermo Díaz Plaja. *La estética de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1965. 255.

⁴ Manuel Rivas. “Divinos colegas. El paralelismo entre Joyce y Valle-Inclán, un nuevo enfoque crítico.” *El País*. 16 de mayo (1992): 16-7.

⁵ Valle-Inclán perteneció al 98, grupo que trató de la naturaleza del problema español a raíz de las tragedias de la historia, pero también al movimiento modernista cuya preocupación principal era la estética, y que a diferencia de la generación del 98, creía en la pureza del arte. Su obra resulta problemática porque aceptó la implicación de ambos movimientos aunque no perteneció a ninguno totalmente.

⁶ Darío Villanueva. “Valle-Inclán y James Joyce.” *El polen de ideas*. Barcelona: PPU, 1991. 340-64.

que de experimentales. Sus condiciones de filólogos —con conocimientos de otras lenguas y literaturas extranjeras—, y sus amplitudes de perspectiva, les llevaron a una relación de amor y odio con sus respectivas tierras natales, Galicia e Irlanda. El punto de contacto entre estas dos tierras tiene su base en el celtismo, y Villanueva citando a Juan Ramón Jiménez afirma que: “Galicia e Irlanda siguen siendo gemelas. Y, como Irlanda a Yeats, y a Synge sobre todo, Galicia libró a Valle-Inclán del modernismo esteticista”⁷.

Dentro del ámbito literario les une también la preocupación por buscar el efecto musical de las palabras. Según señala Francisco Fernández del Riego, Valle-Inclán elige el “ritmo de gaita gallega” como medida para la acentuación rítmica de su prosa, produciendo así un efecto semejante al más popular de los cantes y bailes de esta tierra: la muiñeira⁸. Del mismo modo, ambos escritores eligen dos términos musicales como título para sus obras que sorprendentemente se publican en la misma época: *Sonatas* (1902-1905), y *Chamber Music* (1906).

Por otra parte, estas coincidencias se pueden considerar como puramente circunstanciales si se tiene en cuenta que lo que une a estos dos “dioses paganos” —como los denomina Manuel Rivas en su artículo—, es paradójicamente una posición demiúrgica como base para sus teorías estéticas y propone que el artista es al arte lo que el Creador a sus criaturas.

La estética de Valle-Inclán, según muestra Zahareas, tiene su base en tres formas de percibir y representar el mundo:

Creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas..., se da a los personajes, a los héroes, una condición del narrador o del poeta. ... Se crean por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fueran nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos... Esta es indudablemente, la que más prospera. Esto es Shakespeare. ... Y hay otra manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos.⁹

⁷ Ibid. 343.

⁸ Francisco Fernández del Riego. *Galicia y Valle-Inclán*. Madrid: Ediciones de Conferencias y Ensayos, 1959. 37.

⁹ Anthony Zahareas, ed. cit. 86-7.

En *La lámpara maravillosa*, libro donde Valle-Inclán desarrolla esta tercera manera como única válida para la representación mimética, se apunta ya más claramente que “El poeta, como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna”¹⁰. De esta equivalencia entre estética y óptica, se deduce que el artista, impasible, se limita a contemplar su creación; que su posición es superior a los personajes que crea; y que la distancia que existe entre ambos permite contemplar la creación con un cierto grado de ironía. Pues bien, estas son precisamente las ideas que expone Stephen en *A Portrait* como soporte para sus teorías estéticas en las que el artista también está ideológica y emocionalmente fuera de su creación: “The artist, like the God of the creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails”¹¹.

La metáfora del artista como Dios de la creación posiblemente la encontró Joyce en una carta de Gustave Flaubert a Mlle. Leroyer de Chantepie (del 18 de marzo de 1857), en la que el escritor francés señalaba que *Madame Bovary* era una historia totalmente inventada a partir de la concepción del arte como la representación de un segundo mundo, y de la impersonalidad de la obra donde el artista debía tener la misma actitud que Dios respecto a su creación: ser omnipresente pero a la vez invisible. No se sabe si Valle-Inclán, traductor de italiano y portugués conocía también el francés, pero lo que si está claro es que la comparación de Flaubert tampoco era originariamente suya. Villanueva en *Teorías del realismo literario* señala que:

Tan ambiciosa equiparación parece haber tenido origen en la Florencia de finales del XV, concretamente en los comentarios de Cristóforo Landino al Dante, que son del 1481. ..., y a partir de entonces los neoplatónicos italianos e ingleses, desde Sir Philip Sidney, mantienen que el artista es, a semejanza de Dios, creador de una segunda naturaleza.¹²

La posición demiúrgica está, además, en relación directa con uno de los temas más tradicionales de la Literatura, el de la Torre de Marfil, que sitúa al arte por encima de la vida, y considera que el artista sólo puede ser parte de la existencia si se mantiene alejado de ella. En *Ulysses* la Torre de Marfil cobra forma en la Torre de Martello donde curiosamente aparece por primera vez Stephen.

¹⁰ Ramón del Valle-Inclán. *Obras completas*. Vol. II, 3ª ed. Madrid: Plenitud, 1954. 567-8.

¹¹ James Joyce. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. Chester G. Anderson. New York: The Viking Critical Library, 1977. 215.

¹² Darío Villanueva. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992. 61.

Un argumento en contra de este paralelismo demiúrgico entre Joyce y Valle-Inclán podría ser el hecho de que en el primero, es Stephen quien elabora su propia teoría, mientras que en el segundo, es el propio autor quien explícitamente informa al lector sobre las bases en que va a asentar sus métodos literarios. Por lo tanto, la teoría estética de Stephen podría estar en disonancia con la práctica de su autor. Sin embargo, hay que tener en cuenta dos aspectos fundamentales: la actitud de Joyce hacia Stephen, y el contexto paródico en el que éste desarrolla su teoría.

Cuando Stephen afirma que el dios de la creación tiene que ser “invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails”, su compañero Lynch apunta irónica, pero intencionadamente: “Trying to refine them also out of existence”¹³, refiriéndose no al artista, sino al hecho de cortarse las uñas; Stephen no contesta. Como ha podido ver Lynch, si el demiurgo es indiferente a su propia creación, no necesita estar arreglándose las uñas para demostrar su indiferencia. A través de la ironía de Lynch, Joyce muestra, en primer lugar, que su actitud hacia Stephen es precisamente la tercera manera de ver el mundo de Valle-Inclán, es decir, “la de la manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos”, una muestra de la indiferencia que el creador siente hacia su creación; y, en segundo lugar, que esta actitud es la que le une a Valle-Inclán, porque en ambos la ironía es un desdoblamiento de autor y personaje que sirve para mostrar la autosuficiencia del autor, y la falta de comunicación con su creación.

Tratar de interpretar cual es la actitud de Joyce hacia su personaje Stephen ha llenado ya bastantes páginas de crítica, y la única conclusión a la que se ha llegado es a demostrar que hay argumentos suficientes como para poder explicar tres actitudes distintas. Es importante decidirse por una u otra puesto que la actitud del autor muestra la distancia en la que se encuentra con respecto a su creación. La primera postura defiende una visión de la novela como romántica, en el sentido de que escritor y lector se identifican con el héroe, por lo tanto hay poca distancia entre el creador y lo creado. La segunda postura ve a Stephen como la representación autobiográfica de su autor desde la perspectiva de un hombre maduro, crítico ante su personaje, y a distancia de él produciendo así ironía. Y la tercera postura ve una mezcla de ironía y romanticismo en la actitud de Joyce ante su propio pasado.

El error de la crítica ha sido confundir a Joyce con Stephen. Stephen es un personaje creado por Joyce, pero el hecho de que lo haya moldeado a partir de su propio pasado, no quiere decir que sean la misma persona. Esto se ve claramente

¹³ J. Joyce. *A Portrait*. Ed. cit. 216.

en el tono de la obra, y en unas afirmaciones del autor a su amigo Frank Budgen: "I haven't let this young man off very lightly, have I?", "I have been rather hard on that young man"¹⁴. Con énfasis en "young man" precisamente porque entre autor y personaje no hay identificación. Joyce trata a Stephen con ironía y como un ser inferior a él porque aunque su actitud nunca es explícita en *A Portrait*, lo que sí está claro es que el Stephen de esta primera obra es el mismo que aparece más tarde en *Ulysses*, donde ya no hay duda sobre el distanciamiento de Joyce ante su personaje.

Así, el ideal estético de Joyce y Valle-Inclán queda unido por la impasibilidad del demiurgo, la distancia entre artista y creación, y la ironía como producto de esta posición superior. En ambos, el resultado es la creación de figuras esperpénticas cuya finalidad es la parodia y el humor.

Darío Villanueva en el artículo ya mencionado, compara *Luces de Bohemia* y *Ulysses*, basándose en los paralelismos del mito homérico y estructura épica que presentan ambas obras. El periplo de dos antihéroes, Leopold Bloom y Max Estrella por las calles de sus respectivas ciudades, Dublín y Madrid, en el transcurso de un solo día. Ambos además tienen un personaje que les acompaña y les sirve de contraste, Stephen y don Latino de Híspalis respectivamente. Así, para Villanueva:

Max es un Ulises degradado que abandona su Itaca y su Penélope para realizar un arduo periplo del que regresará derrotado y muerto, pero poseedor, como Odiseo, de una experiencia y madurez magníficas, que en su caso son de índole estética, aunque arraigadas en la trágica realidad de su patria: la teoría del esperpento.

La explicación de esas coincidencias está en el argumento del relato homérico que actúa como patrón común para la novela y el esperpento valleincliniano.¹⁵

Sin embargo, el contacto entre ambas obras no se reduce al paralelismo del mito homérico. El planteamiento que propongo es: en primer lugar, explicar las coincidencias a partir de la transformación del autor en demiurgo y su impasibilidad en la creación; y en segundo lugar, la inscripción del esperpento dentro del marco de la literatura europea.

La formación de la teoría del esperpento en Valle-Inclán es el resultado de llevar hasta las últimas consecuencias su tercera forma de ver el mundo. Según John Lyon: "Valle envisaged a universal order beyond time and the human condi-

¹⁴ Citados en Chester G. Anderson. "The Question of Esthetic Distance". *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. cit. 442 y 452 respectivamente.

¹⁵ Darío Villanueva. "Valle-Inclán y James Joyce". Ed. cit. 355 y 357.

tion from which he, in imagination, contemplates the grotesque comedy of the world”¹⁶. Los fundamentos de su teoría están en la impasibilidad emocional y el distanciamiento del demiurgo. En *Los cuernos de don Friolera*, el personaje don Estrafalario afirma:

 Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos. ... Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra rivera. Soy como aquel... que una vez, al preguntarle... qué deseaba ser, contestó: <<Yo, difunto.>>¹⁷

No se pueden ver las cosas desde una perspectiva ante la que no es posible la risa ni las lágrimas si los espectadores no las contemplan desde la posición donde se encuentra el creador. Como esta impasibilidad no es posible, el resultado es el esperpento. Así, los personajes son grotescos porque el autor-demiurgo los contempla “levantado en el aire”, mientras que el espectador los contempla “en pie”, que es la segunda manera de ver el mundo en Valle-Inclán. Para explicar esta distorsión Valle-Inclán utiliza la metáfora del espejo. De la misma manera que un espejo cóncavo distorsiona y ridiculiza la imagen reflejada, así refleja el artista una elaboración ficticia de la realidad, pero es una deformación que tiene orden y armonía. Es Max Estrella en *Luces de Bohemia* quien propone la deformación sistemática como único medio de superar la realidad oprimente:

 Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. ... España es una deformación grotesca de la civilización europea. ... La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.¹⁸

Los tres elementos de la teoría de Valle-Inclán, distanciamiento artístico, impasibilidad emocional, y deformación de la realidad, aparecen sutilmente elaborados en *Ulysses*, presentando un arquetipo heroico en un mundo antiheroico. Los personajes aparecen deshumanizados. Tanto *Ulysses* como *Luces de Bohemia* son obras muy críticas donde no hay personajes positivos, ni alternativa social. *Luces* es una odisea moderna y nocturna sobre la frustración, muerte y entierro de un poeta ciego, Max Estrella. Los personajes son figuras bohemias que muestran cómicamente la miseria del caos político e histórico. El funeral es grotesco, mientras los amigos de Max van a dar el pésame a su familia, cuentan chistes e incluso se plantean si Max está muerto o en estado catatónico.

¹⁶ John Lyon. “Valle-Inclán: Between Symbolism and the Absurd”. *ALEC*. 17 (1992): 159.

¹⁷ Ramón del Valle-Inclán. *Obras completas*. Ed. cit. 68-9.

¹⁸ Ramón del Valle-Inclán. *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe. 1979. 106.

En *Ulysses* es, sobre todo, el capítulo quince, “Circe”, el que mejor representa la línea tan corta que divide lo heroico de lo grotesco, con un Leopold Bloom desde una perspectiva desvalorizada, que nos recuerda al personaje de Max Estrella en *Luces de Bohemia*. Ambas obras son de naturaleza narrativa y dramática. *Ulysses* siendo esencialmente narración en prosa, presenta en este capítulo elementos dramáticos y escénicos; y *Luces*, aunque es una obra de teatro, presenta tal cantidad de acotaciones, que se hace casi imposible su representación¹⁹.

“Circe” presenta prácticamente todos los elementos que utiliza Valle-Inclán para la técnica de sus esperpentos: deformación grotesca, animalización, muñequización, y mezcla de mundo real y pesadilla. Sólo hay un elemento constante en todas las obras de Valle-Inclán que no aparece en Joyce: la presencia de la muerte. Sin embargo, la muerte para Valle-Inclán no tiene una dimensión trágica únicamente, sino también grotesca, como se ve claramente en la muerte de Max, que tendido en la puerta de su casa y acostado para morir, primero se acerca un perro que “encoge la pata y se orina”²⁰, y luego su compañero don Latino no se olvida de cogerle la cartera para que no se la roben.

El elemento grotesco como deformación de la figura humana es patente en todo el capítulo “Circe”. Empezando por Molly, que aparece vestida a lo árabe, y siguiendo con el prestamista Reuben J. Dodd, que encarna la figura del Anticristo, nos encontramos con un Bloom, transformado primero en un chinito tonto —al haber sido acusado de irresponsabilidad por mongolismo—, después en alcalde de Dublín, coronado como sucesor de Parnell y constructor de la nueva “Bloomusalen”, y para enfatizar más ese tono grotesco, Bloom se feminiza, da a luz a ocho niños prodigio, y, más tarde, la prostituta Bella Cohen le condena a ser criada de día y puta de noche. Su última transformación es sin más remedio la de verse reducido al lacayo cornudo que permite las visitas de Boylan a su casa, para acostarse con su mujer.

Esto no es todo, porque el difunto Dignam aparece animalizado y convertido en el perro que Bloom dio de comer para confirmar el buen corazón de Bloom al ir a ser ejecutado. Si lo humano se degrada, las personas y las cosas adquieren una categoría superior, así Bloom, dominado por la presencia de Bella Cohen, no habla con ella, sino con su abanico. Finalmente, se convierte en el muñeco de ella, cayendo a sus pies para desatarle los zapatos, y dejándose pisar por Bella, que ahora se ha convertido en el macho Bello.

¹⁹ Este es además uno de los aspectos más experimentales del teatro de Valle-Inclán, escrito para ser leído no representado, porque su obra dramática no se ajustaba a las normas aceptadas entonces para el teatro.

²⁰ Ramón del Valle-Inclán. *Luces de Bohemia*. Ed. cit. 109.

Todo lo que ocurre en este capítulo es una mezcla de realidad y fantasía, de símbolos y recuerdos del pasado, que no siempre se pueden localizar en la mente de Bloom o Stephen. Más bien es el resultado de un “delirium tremens” lo que explica la aparición de todos estos elementos. Es significativo que la revelación de la teoría esperpéntica venga siempre acompañada por la ebriedad, porque lo mismo ocurre con Max Estrella o con don Estrafalario en las obras de Valle-Inclán. Los personajes, ni aceptan la realidad, ni luchan contra ella, se evaden. Quizá, porque la visión que produce el alcohol está deformada, y por lo tanto, esperpénticamente hablando, lúcida.

Lo que se ve aquí es una parodia de la realidad que sólo se puede dar cuando el artista se niega a aceptar que autor y personaje están hechos del mismo barro. Cuando la visión divina, o demoníaca, como se la quiera llamar, se pone de por medio. De hecho, lo grotesco aparece ya en Aristóteles, en el *Satiricón* de Petronio, en el *Quijote*, en Poe, Dickens, o Faulkner. En todos hay distorsión, exageración y ridiculez. Pero además, el esperpento no lo inventó Valle-Inclán; como afirmó el mismo escritor, está en Goya, Quevedo y Benavente, y es en realidad una manifestación artística europea que influyó a muchos de los movimientos vanguardistas, sobre todo el expresionista. El esperpento queda, por tanto, como una reacción grotesca ante una determinada situación histórica.

Lo genuino en ambos escritores es la falta del pathos narrativo, porque por primera vez lo que se pretende buscar es la risa y la comicidad; más que esto, “una superación del dolor y de la risa”, a través de la ridiculez de los personajes y las situaciones. Pero la ridiculez es el resultado de la diferencia entre realidad y apariencia. En la tragedia clásica, realidad y apariencia se identifican, el héroe tiene generalmente las virtudes morales propias de un ser elevado, y también sus circunstancias sociales corresponden a su grandeza, pero al sacar a este héroe de su realidad, su apariencia resulta incongruente y ridícula. Por lo tanto, el esperpento más que una técnica es una situación, y no relacionada con la tradición de la caricatura, sino como parte de los tiempos modernos —no hay más que ver las obras de Brecht, Sartre o Ionesco—, y como resultado de una severa crítica social.

La dificultad de las obras de Joyce y Valle-Inclán reside en que ambos se interesan por el papel del emisor y el mensaje, esto es, el creador y lo creado, pero dejan fuera el papel del receptor, que inevitablemente tiene que mirar “desde fuera”, lo que ellos ven “desde arriba”. Valle-Inclán, al igual que Joyce, era consciente de que sus ideas, demasiado experimentales, iban dirigidas a un público que todavía no estaba preparado para aceptarlas, y es en realidad sólo a partir del cincuentenario de su muerte, cuando la crítica empieza a prestar atención a su obra.

La unión de todos estos paralelismos sin un punto de contacto común es quizá la respuesta a la pregunta de Ian Gibson de por qué no incluyó Richard Ellmann a Valle-Inclán en su biografía sobre Joyce.